

Universität Zürich
Seminar für Filmwissenschaft
Plattenstrasse 54
8032 Zürich

Filmanalyse I/II
WS/SS 2001/02
Leitung:
Prof. Dr. Ch. Brinckmann

Sequenzanalyse:

»Ace in the Hole«

(The Big Carnival)

von

Billy Wilder

15. Oktober 2002

Meret Lehmann
Helvetierstrasse 6
4313 Möhlin
Tel. 061 851 36 79
meret.lehmann@bluewin.ch

Peter Clausen
Hasenbuelweg 38
6300 Zug
Tel. 041 720 04 11
pecla@freesurf.ch

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	»Ace in the Hole« (The Big Carnival) von Billy Wilder	2
2.1	Synopsis	2
2.2	Produktionsdaten	3
2.3	Produktionsgeschichte	4
2.4	Filmgeschichtliche Einordnung	4
2.5	Ausgewählte Sequenz im Film	7
2.6	Rezeption	7
3.	Sequenzprotokoll	9
3.1	Vorgehen	9
3.2	Schematisches Sequenzprotokoll	9
4.	Auswertung	10
4.1	Kameraführung	10
4.1.1	Einstellungsgrößen / Spezielle Einstellungen	10
4.1.2	Kamerawinkel / Positionen	11
4.1.3	Kamerabewegungen	12
4.1.4	Bildgestaltung	13
4.1.5	Schärfe / Tiefenschärfe	14
4.2	Beleuchtung	15
4.3	Tonspur	15
4.4	Schnitt / Montage	15
4.5	Mise-en-Scène	16
4.5.1	Setting	16
4.5.2	Schauspieler / Kleidung	17
4.5.3	Beleuchtung / Farbe	18
4.6	Drehbuch	19
4.7	Dialog	21
5.	Beurteilung	22
6.	Abschliessende Bemerkungen	23
7.	Literaturverzeichnis	24

1. Einleitung

In diesem Frühling wurde das Filmschaffen von Billy Wilder anlässlich seines Todes ausführlich gewürdigt. Es war aber nicht dieses Ereignis, das uns zur Wahl eines Films von Wilder für unsere Sequenzanalyse bewogen hat.

Vorher schon sind wir auf der Suche nach einem klassischen Hollywoodfilm auf Filme von Wilder gestossen, die uns durch ihre zeitbezogenen, gesellschaftskritischen Themen aufgefallen sind. Die Erinnerung an einen Wilderfilm wurde wach, den wir unabhängig voneinander in unseren Mittelschultagen im Filmclub gesehen hatten und der uns damals schon beeindruckt hat: *The Big Carnival*.

So hiess der Film damals, und ebenso lautet der Titel unserer Kassette heute – zur Erstausführung, vor über 50 Jahren, gelangte *The Big Carnival* jedoch als *Ace in the Hole*. Dieser eigentliche Originaltitel findet sich in der Filmliteratur am häufigsten, so lag es nahe, unsere Sequenzanalyse mit der gleichen Überschrift zu versehen.

Nicht nur die Titelproblematik macht aus *Ace in the Hole* einen besonderen Wilderfilm, auch die Tatsache, dass ihm trotz seiner Qualität der Publikumserfolg und die Akzeptanz seitens der Filmkritik (zumindest in den USA) gänzlich versagt geblieben waren, liess uns hellhörig werden und neugierig zugleich.

Aussergewöhnlich ebenfalls das Filmthema – Sensationsjournalismus –, packend und von grösserer Aktualität denn je, ein Journalismus-Konzept, das im Gegensatz zum Objektiven Journalismus schamlos und ohne jede Rücksicht auf Betroffene von der medialen Wirkung zentraler Nachrichtenwerte profitiert und weite Bevölkerungskreise in seinen Bann zu ziehen vermag. Dass dabei anerkannte Normen journalistischer Ethik oft mit Füßen getreten werden, ist die unwürdige, in *Ace in the Hole* eindrücklich dargestellte und diskutierte Folgeerscheinung.

Eine weitere Besonderheit liegt in der Dramaturgie des Films. Wenig ruhige Szenen, keine Durchhänger, von der ersten bis zur letzten Einstellung ein Erzählstrang, derart zügig vorangetrieben, dass Langeweile nie ein Thema wird. Und dann die Dialoge, wird doch viel, oder besser „nur“ geredet in diesem Film. Wortlastigkeit, ein Begriff, der bei Wilderfilmen oft Verwendung findet, ob im nachteiligen Sinn bleibt zu prüfen.

Die persönliche Erinnerung an ein Filmerlebnis, ein erfreuliches Wiedersehen mit dem Film selbst und entflammte analytische Neugier auf „Besonderes“ – die Wahl stand fest.

2. »Ace in the Hole« (The Big Carnival) von Billy Wilder

2.1 Synopsis

Worum geht es in *Ace in the Hole*? Wir wohnen per Medium Film der Medialisierung eines sonst kaum Aufsehen erregenden Zwischenfalls an einem entlegenen Ort in New Mexiko bei und sehen als Helden einen Zeitungsreporter, der mit seiner Berichterstattung manipuliert und eigentlichen Sensationsjournalismus betreibt.

Der heruntergekommene, ehemalige Erfolgsjournalist Charles Tatum versucht zu erneutem Berufserfolg zu kommen, indem er den Sensationshunger der Masse füttert. Als Reporter eines Provinzblattes, bei dem er begierig auf eine neue Chance wartet, erfährt Tatum auf einer Dienstreise mit Herbie, dem jungen Fotografen, rein zufällig von dem verschütteten Hobbyarchäologen Leo.

Tatum wittert eine Erfolgsstory. Leidenschaftlich und skrupellos spielt er seine „Asse“ aus, nutzt seine psychologischen Kenntnisse der Masse und des Einzelnen, um die Verschüttung zur Sensationsgeschichte aufzubauen. Dies zum eindeutigen Missfallen seines älteren Chefs, Mr. Boot. Als besonnener und korrekter Vertreter eines objektiven Informationsjournalismus missbilligt er Tatums Vorgehen und versucht ihn eindringlich, jedoch erfolglos von seinem Vorhaben abzubringen.

Lorraine, die gelangweilte, geldgierige Ehefrau des Verschütteten, Tatums erste Komplizin, profitiert als Wirtin und Ladenbesitzerin vom aufkommenden Jahrmarktsbetrieb auf der Unglücksstelle. Der korrupte Sheriff Kretzer unterstützt den inszenierten Karneval und nutzt ihn als Wahlkampf. Tatums wichtigste Komplizen aber sind die normalen Schaulustigen, die in Scharen eintreffen, seinen Schlagzeilen nicht widerstehen können. Die Rettung des Verschütteten wird von Tatum unter dem Deckmantel der Professionalität, Fürsorge und Sorgfalt organisiert und zugleich bewusst verzögert. Die sensationshungrige Masse hat Zeit anzureisen, macht sich breit und genießt sich selbst in vollen Zügen.

Einmal in Fahrt, lässt sich der Karneval nicht mehr bremsen, ebenso wenig wie der Ablauf der Bergung noch zu ändern ist. Auch dann nicht, wenn Tatum, seines gefährlichen Treibens innegeworden, sich zu einer anderen Strategie entschliesst, um Leo lebendig zu retten und damit auch seine Selbstachtung. Tatum fällt seiner eigenen Gier zum Opfer. Keiner mehr hört hin, wenn er verzweifelt, zynisch wie zuvor, seine wahre Geschichte anbietet.

2.2 Produktionsdaten

Titel	Ace in the Hole / The Big Carnival	
Regie	Billy Wilder	
Produktion	Paramount	
Produzent	Billy Wilder William Schorr (associate producer)	
Drehbuch	Walter Newman (Idee) Lesser Samuels Billy Wilder	
Kamera	Charles B. Lang Jr.	
Schnitt	Arthur Schmidt Doane Harrison	
Originalmusik	Hugo Friedhofer	
Song „We are coming, Leo“	Ray Evans Jay Livingston	
Ton	Gene Garvin Harold Lewis	
Art Direction	Hal Pereira Earl Hedrick	
Set Direction	Sam Comer Ray Moyer	
Kostüme	Edith Head	
Maske	Wally Westmore	
Regieassistent	Charles C. Coleman	
Spezialeffekte	Farciot Edouart	
Herstellungsjahr	1950	
Erstaufführung	30. Juni 1951	
Format	35 mm	
Farbe	schwarz/weiss	
Dauer	111 Minuten	
HauptdarstellerIn	Kirk Douglas Jan Sterling Robert Arthur Porter Hall Richard Benedict Ray Teal	Charles (Chuck) Tatum Lorraine Minosa Herbie Cook Jacob Q. Boot Leo Minosa Sheriff Gus Kretzer
Weitere DarstellerInnen	John Berks Frances Dominguez Frank Jaquet Frank Cady Geraldine Hall Harry Harvey Richard Gaines Ralph Moody	Papa Minosa Mama Minosa Smollett Mr. Federber Mrs. Federber Dr. Hilton Nagel Kusac

2.3 Produktionsgeschichte

Die Idee zu *Ace in the Hole* basiert auf einer wahren Begebenheit. 1925 wurde Floyd Collins in einer Höhle in Kentucky durch heruntergefallene Felsbrocken eingeschlossen. Obwohl er in der Lage war, mit den Rettungsmannschaften zu kommunizieren, verschlechterte sich sein Gesundheitszustand derart, dass er nach 18 Tagen Eingeschlössenseins an Erschöpfung starb.

Das tragische Ereignis wurde schon damals zu einer nationalen Sensation. Unter dem Pseudonym »Skeet Miller« berichtete William Burke, ein Reporter des *Louisville Courier Journal* und zugleich Mitglied des Rettungsteams, täglich über die Begebenheit. Für seine Reportage wurde er mit dem begehrten Pulitzerpreis ausgezeichnet. Im Gegensatz zu Charles Tatum hatte Burke aber die Rettungsaktionen weder manipuliert noch kommerziell ausgewertet.¹

Bei *Ace in the Hole* (Arbeitstitel: *A Human Interest Story*) führte Wilder nicht nur Regie und zeichnete in Zusammenarbeit mit Walter Newman und Lesser Samuels für das Drehbuch verantwortlich, erstmals in seiner Karriere war er auch sein eigener Produzent und verfügte über jene optimalen Produktionsbedingungen, die er sich schon lange herbeigewünscht hatte. Mit der Übernahme der für damalige Verhältnisse respektablen Produktionskosten von über 1,8 Millionen US-Dollar konnte Wilder weitgehend unabhängig arbeiten und musste sich nicht ständig von Verantwortlichen der Paramount dreinreden lassen.

Die Dreharbeiten zu *Ace in the Hole* begannen im Juli 1950 und dauerten 45 Tage. Die Aussenaufnahmen wurden grösstenteils an Originalschauplätzen in Gallup (New Mexico) realisiert, während man die Szenerie der Innenräume wie auch der Höhle selbst im Studio nachstellte. Ein Jahr später, am 30. Juni 1951, fand die Erstaufführung in New York statt. Kritik und Publikum in den USA liessen *Ace in the Hole* keine Chance, der Film wurde zu Wilders «erstem deutlichen, ja schreienden Misserfolg».²

2.4 Filmgeschichtliche Einordnung

Ist *Ace in the Hole* ein Film Noir? Wilder gilt als Regisseur, der Meisterwerke des Film Noir geschaffen hat. Filme wie *Double Indemnity* (1944) und *The Lost Weekend* (1945) gehören zum Grundkanon des Film Noir.

¹ Henry, N. (2001), S. 142

² Karasek, H. (1992), S. 372

Paul Schrader rechnet unseren Film zu den Beispielen seiner von ihm definierten dritten Phase des Film Noir, die er zeitlich zwischen 1949 - 1953 festlegt. Er sagt unter anderem zu dieser Phase:

Einige Kritiker mögen die frühen "grauen" Melodramen bevorzugen, andere die Nachkriegs-"Strassen"- Filme, aber die letzte Phase des Film Noir war ästhetisch und soziologisch am durchdringendsten und schärfsten. Nachdem 10 Jahre lang ständig romantische Konventionen abgestreift wurden, kamen die späteren Noir-Filme schliesslich bis zu den Wurzeln und Ursachen der Periode: der Verlust öffentlicher Ehre, heroischer Konventionen, persönlicher Integrität und schliesslich psychischer Stabilität. (Schrader, 1972, S. 472)

Zeitlich passt *Ace in the Hole* ohne Zweifel hier hinein, und soziologisch durchdringend sind passende Adjektive für diesen Film.

Er hat alle romantischen Konventionen abgestreift, und der Verlust von persönlicher Integrität wird uns vorgeführt. Seine psychische Stabilität verliert Tatum nicht wirklich, oder doch, indem er schliesslich auch sich selbst übersieht, seine lebensgefährliche Verletzung ignoriert.

Tatum ist ein Anti-Held, aber ob er ein Noir Held ist, darüber lässt sich streiten; mit der Erwartung eines Helden à la Humphrey Bogart liegen wir hier jedenfalls falsch.

Tatum zeigt sich einerseits als extrem erfolgsgierig, andererseits aber melden sich früh leise Skrupel, menschliche Regungen kommen zum Vorschein, über Leichen möchte er schliesslich nicht gehen.

Es gelingt uns nicht, ohne Sympathie für Tatum zu bleiben. Seine Gier nach einer erfolgreichen Story, um seinen Berufserfolg damit zu erneuern, ist grenzenlos und abgründig, sie bleibt aber einfühlbar und führt uns ein in die Schwärze von menschlicher Realität. Schrader sieht darin eine Zersetzung der Persönlichkeit.³

Nachkriegsrealismus und Kriegs- und Nachkriegsdesillusionierung, nach Schrader katalytische Elemente des Film Noir, sind in *Ace in the Hole* spürbar. Instrumentalisierung von Personen oder Begebenheiten durch die Medien war und ist Realität, heute mehr noch als 1951.

Damals schon, auch in Zusammenhang mit der Verbreitung des Fernsehens, fand eine Auseinandersetzung mit dem Missbrauch durch Medien statt. Arthur Millers *Hexenjagd*, ein Theaterstück, das 1953 in New York zur Aufführung gelangte, zeugt ebenfalls von dieser Auseinandersetzung. Realismus liegt nicht nur im Thema von *Ace in the Hole*, das kein eigentliches Noir-Thema ist, sondern auch im dokumentarischen Stil dieses Films,

³ Schrader, P. (1972), S. 472

der an die Reportage einer Reportage erinnert, mit vielen Aufnahmen in der Landschaft von New Mexiko, an authentischen Schauplätzen also.

Kriegserinnerungen werden im verschütteten Leo wach, er erinnert sich an die Angst vor der Landung in Italien.

Nachkriegsdesillusionierung sehen wir in der Langeweile der Menschen, ihrer Gier nach Sensation, die dann auf der Unglücksstelle gestillt werden kann.

Der deutsche Einfluss, ein weiteres katalytisches Noir-Element nach Schrader, ist nicht abzuweisen, mit dem deutschsprachigen Drehbuchautor und Regisseur, der im Berlin der 20er Jahre seine ersten Filmerfahrungen gemacht hatte.

Die hartgesottene Tradition, als letztgenanntes katalytisches Element Schraders, scheint uns im Drehbuch von Wilder erkennbar, der Dialog strotzt von harten, zynischen, schonungslosen und schnoddrigen Worten. Der Film zeigt, wie sein Held eine Story nach der hartgesottenen Tradition macht.

Die Atmosphäre des Films würden wir schwarz nennen, nicht aber die Bilder. Mit Ausnahme der Höhlenszenen, die tatsächlich rabenschwarz sind, ist der Film eher in Grau gehalten, oft erscheint er sogar weiss, unter dem Sonnenlicht von Mexiko. An Schatten fehlt es nicht in *Ace in the Hole*. Es sind vor allem Schatten von Menschen, die von einem auf den andern geworfen sind, mehrfache Schatten, die ein einzelner wirft, als Zeichen von Unsicherheit, Vielschichtigkeit, Verstrickungen und Abhängigkeiten.

Das blonde Bad-Good-Girl ist vorhanden, aber die regennasse Grosstadt nacht, die Detektive, die Noir-Klischees überhaupt fehlen gänzlich.

"...das WIE des Films ist immer wichtiger als das WAS" ⁴, dieses Noir-Prinzip benutzt unser Held im Film, der Film selbst jedoch nicht.

Für uns hat der Film auch Anklänge an den Neorealismus, mit seiner sozialen Aufmerksamkeit, mit seiner Einfühlung in die Alltagssituation der Menschen, mit seinem Respekt für das Menschliche, ob positiv oder negativ, mit vielen langen Einstellungen und Plansequenzen. Die Realität, aus der die Ereignisse hervorgehen, wird miterzählt. Wir können auch Ellipsen ausmachen, die es, entgegen der Continuity-Tradition, dem Zuschauer überlassen, die Zusammenhänge zu sehen und Rückschlüsse zu ziehen, um den Verlauf zu verstehen. Ebenfalls nach Neorealistischem Programm wird an realen Schauplätzen gearbeitet, mit vielen Laienschauspielern, beziehungsweise Statisten.

⁴ Schrader, P. (1972), S. 469

2.5 Ausgewählte Sequenz im Film

Wir sehen die gewählte Sequenz als Höhepunkt und Umschwung für Tatum's Vorhaben, aber es ist ein Höhepunkt nur für uns Zuschauer im Kino. Erst später folgt der visuelle und akustische Höhepunkt des Unternehmens für die Schaulustigen auf den Aussen-schauplätzen im Film, im Anschluss an diese Kammerspielszene.

Der Tatsache des "heimlichen" Höhepunktes entspricht die unspektakuläre, aber differenzierte formale Ausführung der Sequenz.

Die Sequenz zeigt den Protagonisten am persönlichen Ziel seines Strebens, sein kurzer Triumph, bevor ihn die hier erst zu erahnenden Schwierigkeiten einholen und zum Scheitern bringen.

Zielstrebig und selbstbewusst erscheint der Held, schlägt sich in klarer Absicht leidenschaftlich, sprachgewaltig und frech bis zum Erfolg durch. Er schaltet seinen alten Chef und alte Bedenken aus, erhält die Zusage aus New York und die Bewunderung und Bestätigung eines jungen Kollegen. Wir sehen ihn aber zugleich nachdenklich und irritiert durch den Auftritt der frommen Mutter am Schluss der Sequenz. Seine Macht und Ohnmacht werden gleichermaßen einfühlbar. Seine Macht zeigt sich vordergründig im Dialog und selbstbewussten Auftritt, seine Ohnmacht in einer „belastenden“, symbolhaften Bildsprache, auf die wir in der Auswertung der Sequenz (Kap. 4.1.4. Bildgestaltung) noch genauer eingehen werden.

Im nachfolgenden Schematischen Sequenzprotokoll (Kap. 3.2.) haben wir die Nummerierung der einzelnen Einstellungen bewusst nach räumlicher und nicht nach zeitlicher Dimension gewählt. Mit dieser Einteilung möchten wir den kammerspielartigen Charakter der Sequenz – inmitten spektakulärer und aktionsgeladener Aussenaufnahmen – speziell hervorheben.

2.6 Rezeption

Auch der von Paramount ohne Wilders Einwilligung vorgenommene Titelwechsel (*The Big Carnival*) konnte nicht verhindern, dass *Ace in the Hole* in den USA sowohl kommerziell wie auch bei der Kritik völlig durchgefallen ist. Wilders erster Flop hatte den erfolgsgewohnten Hollywoodregisseur enorm gekränkt. Dennoch bereute er nie, den Film, den er ironisch als «runt in my litter»⁵ bezeichnete, gemacht zu haben.

⁵ IMDbPro.com: [us.imdb.com/Title?0043338](https://www.imdb.com/title/tt0043338) (2002); S. 2

In Europa wurde *Ace in the Hole* um einiges positiver aufgenommen. An der Biennale in Venedig erhielt er mit dem Goldenen Löwen die höchste Auszeichnung, die das renommierte Filmfestival zu vergeben hat.

Gründe für den Misserfolg in den USA werden verschiedene aufgeführt. Die Filmkritiker selbst fühlten sich als Journalisten auf den „Schlips“ getreten und erachteten die Geschichte Tatum als absolut unglaublich.⁶ Auch das Publikum fand in *Ace in the Hole* alles andere als die von Hollywood gewohnte Unterhaltung. Keine „sympathischen“ Figuren, mit denen man mitfühlen oder sich gar identifizieren könnte. So ist Tatum der Inbegriff eines totalen Fieslings, Lorraine, nicht mehr als ein herzloses und gemeines Flittchen und Kretzer, ein skrupelloser Sheriff, der seiner Karriere zuliebe über Leichen geht.

Ein weiterer Grund für den Misserfolg ist sicher auch die beissende Sozialkritik, die das damalige öffentliche Bewusstsein in den USA nicht ertrug. Das amerikanische Publikum liess sich Wilders Spiegel der «curious morbidity»⁷ nicht vor die Nase halten. Amerikaner lieben es nicht, als „Trottel“ dargestellt zu werden, die derart einfältig zu Opfern purer Massenhysterie werden, wie dies der Film glauben macht.

Darüber hinaus sehen wir auch formale Gründe für den (anfänglichen) Misserfolg, insbesondere die Art und Weise, wie das Drehbuch die Figuren aufbaut. Vor allem Tatum, dessen kraftvolle Charakterisierung und ständige Bildpräsenz den Film derart stark dominieren, dass er beinahe zu „ersticken“ droht. Von der ersten bis zur letzten Einstellung agiert der Protagonist, wie es ihm beliebt. Gegenwehr kennt er keine, alles und alle „wälzt“ er nieder. Auch Boot ist ein viel zu schwacher Antagonist, als dass es zu einem ausgeglichenen und spannenden Showdown reicht.

Kommt hinzu, dass sich die Figuren in *Ace in the Hole* nicht entwickeln. Kretzer bleibt korrupter Sheriff und auch Lorraine verlässt Escudero mit immer noch der gleichen, ungestillten Sehnsucht nach einem Leben in Saus und Braus. Die einzige Figur des Films, die wirklich eine Entwicklung ihrer Persönlichkeit vollzieht, ist wiederum Tatum. Mit der Einschränkung jedoch, dass er seinen Wandel nicht in Worten, sondern nur in Taten auszudrücken vermag. Diese erkennen und auch entsprechend werten zu können, ist für das Publikum nicht einfach. Gefragt sind aufmerksame Beobachtung, Sensibilität und Aufgeschlossenheit, der reine Unterhaltungswert gerät zur Nebensache.

⁶ Deal Book, Andrew Ross Sorkin: nytimes.com/books/98/12/27/specials/wilder-ace.html (2002), S. 2

⁷ Henry, N. (2001), S. 142

3. Sequenzprotokoll

3.1 Vorgehen

Unsere Sequenzanalyse basiert auf einer amerikanischen Kaufkassette *The Big Carnival*, die wir nach langem Suchen unter der Internetadresse «www.filmnoir.com» in San Francisco, USA, gefunden haben. Marc Dolezal, der Betreiber der Website, hat der Universität Zürich zwei Kopien freundlicherweise gratis zur Verfügung gestellt.

Wir sind uns bewusst, dass das in NTSC-Norm aufgenommene Band qualitativ nicht absolutem Spitzenstandard entspricht. Der Vorteil jedoch, mit der vorliegenden Kassette über die Original-Sprachversion zu verfügen, überwiegt und lässt uns eine leicht reduzierte, aber immer noch ausreichende Bild-/Tonqualität ohne weiteres akzeptieren. Die im Vergleich zur deutschen Synchronfassung eher etwas schwächer ausgefallenen Bildkontraste lassen sich durch geeignete Monitoreinstellung problemlos korrigieren.

Die Sequenz wurde vom Videorecorder direkt auf PC überspielt (Cyber Link Power Director Pro). Die Auswahl der einzelnen Standbilder erfolgte über die Snapshot-Funktion des Schnittprogramms, aus dem wir die entsprechenden Bilddateien direkt ins Textverarbeitungssystem (Word) übertrugen.

Die Standbilder geben sinngemäss die Einstellungen vor und nach einem Schnitt wieder. Auf eine „absolute“ Bildgenauigkeit (exakt letztes/erstes Bild) haben wir zugunsten der Abbildungsqualität bewusst verzichtet. In den längeren Einstellungen und Plansequenzen erfolgte die Bildauswahl in erster Linie handlungsbezogen, aus Platzgründen sind nicht alle Kamerabewegungen aus dem Protokoll ersichtlich.

3.2 Schematisches Sequenzprotokoll

Unser Schematisches Sequenzprotokoll umfasst neun Seiten und ist nicht nummeriert. Alle Standbilder sind im Vergleich zum Film tendenziell eher „hell“ abgebildet. Um die optische Einheit der Sequenz zu wahren, haben wir bewusst auf eine nachträgliche Bildbearbeitung verzichtet.

4. Auswertung

4.1 Kameraführung

Bevor wir näher auf die Kameraführung eingehen, erlauben wir uns eine kurze Vorbemerkung. Was Wilder während seiner ganzen Karriere immer verabscheute und als «monkey business» bezeichnete, waren „überinszenierte“ Szenen, mit denen Regisseure nur auf sich aufmerksam machen und das Publikum beeindrucken wollen.⁸ Ein Film sollte nach Wilders Konzept «so einfach und elegant wie möglich» gedreht werden.⁹ Keine Mätzchen, kein Herumfuchteln mit der Kamera, keine sensationellen „power-shots“, die als einziges den Leuten in Erinnerung bleiben. Inszenierung, Beleuchtung, Schnitt und Musik sollten gemäss Wilder ebenso einfach, zurückhaltend und zweckvoll sein wie die Art und Weise, in der die Kamera eingesetzt wird. Das Publikum in seinen Filmen durfte gar nicht erst auf den Gedanken kommen, dass es da eine Kamera und einen Regisseur gegeben hat. Mit diesen Grundsätzen ist es nicht verwunderlich, dass keiner von Wilders Kameramännern je eine Oscar-Nominierung zugeteilt erhielt, vom Preis selbst gar nicht zu reden. Charles Lang macht mit seiner unspektakulären, aber soliden Kameraarbeit in *Ace in the Hole* keine Ausnahme.

4.1.1 Einstellungsgrössen / Spezielle Einstellungen

Die ausgewählte Sequenz ist geprägt durch zwei längere, in sich geschlossene sowie einen kurzen, offenen Spannungsbogen. Dabei wird der Narrationsstrang durch ein andauerndes Feuerwerk geschliffener Dialoge vorangetrieben. Tatum und Boots Ethik-Auseinandersetzung endet vorerst im Dissens und der endgültigen Trennung. Nahtlos erfolgt der Übergang in den zweiten Spannungsbogen, Tatum „lustvollem“ Aushandeln der Verkaufsbedingungen mit Nagel. Erst ganz am Schluss, mit dem kontrastvollen Auftritt Mama Minosas, verstummt der Dialog. Tatum und Herbie, unversehens an den eigentlichen Grund ihrer momentanen Euphorie erinnert, werden sich einer möglichen Schuld bewusst, was sie gedankenvoll und verunsichert in die Zukunft blicken lässt.

Doch nicht nur die Dominanz des Dialogs, auch die kammerspielartige Szenerie in Tatum's kleinem Zimmer schränken die Freiheiten in der Bildgestaltung ein und lassen keine grossen Sprünge zu.

⁸ Henry, N. (2001), S. 126

⁹ Seidl, C. (1988), S. 64

Die klassischen Regeln der *Découpage* werden mehrheitlich eingehalten. Ein *establishing-shot* (E0), der mittels eines raffinierten Schwenks einen Grossteil des übervollen Lokals erfasst und am Eingang zu Tatums Zimmer endet, führt in die Sequenz ein. Mit Ausnahme der ersten Einstellung (E1), die den Protagonisten im Hintergrund in einer Halbnahen auftreten lässt, variieren die Einstellungsgrössen in den folgenden 14 Einstellungen beinahe regelmässig zwischen amerikanisch und nah. Diese „harmonische“ Abfolge wird noch unterstützt durch eine äusserst tiefe Schnitffrequenz (27 Sekunden) und nicht weniger als vier langen Einstellungen resp. Plansequenzen (insgesamt 256 Sekunden), so dass der Blick des Zuschauers nicht allzu stark strapaziert wird und genügend Kapazität bleibt, um dem fesselnden Dialog zu folgen und gleichzeitig auch die Sprache der Gegenstände, der Einrichtungen und der vieldeutigen Schattenspiele zu erkennen und aufzunehmen.

In einer Sequenz, die stark vom Dialog geprägt ist, müsste eigentlich die klassische Schuss-Gegenschuss-Methode mit Über-die-Schulter-Einstellungen ausgiebig zur Anwendung gelangen. Erstaunlicherweise ist dies nicht der Fall. Nur gerade Schnitt E1/E2 und E5/E6 erfolgen nach dem 180-Grad-Prinzip, wobei letzterer zugleich auch als einziger klassischer *over-the-shoulder* gelten kann. Bei allen anderen Übergängen variiert der Winkel zwischen der Aufnahme- und Handlungsachse, die in unserer Sequenz der Zimmerdiagonalen (Tür-/Kruzifix-Ecke) entspricht und in allen Einstellungen konsequent eingehalten wird. Durch diesen ständigen Wechsel werden nicht nur die Protagonisten aus leicht verschiedener Perspektive gezeigt, auch im Hintergrund erscheint jedes Mal ein anderer Teil des Zimmers, raffinierte Bildvariationen, die beim Zuschauer ein gutes Raumgefühl erzeugen und ihn als (unsichtbaren) Akteur mitten auf der Bühne die Handlung verfolgen lassen.

4.1.2 Kamerawinkel / Positionen

Wilders Abscheu gegen alles «monkey business» zeigt sich auch in der Analyse der Kamerawinkel. Die Variationen sind noch geringer als bei den Einstellungsgrössen, oft nur schwer auszumachen. Sie bewegen sich zwischen *straight on angle* und leichtem *low angle*, wobei die Einstellungen auf Augenhöhe in der Minderzahl sind. Diese geringen Änderungen tragen ebenfalls dazu bei, dass die Kamera unbemerkt bleibt und keine eigenständige Funktion erhält. Gleichzeitig entfällt eine Parteinahme für die eine oder

andere Seite, die in unserer Sequenz, in der sich „gleichwertige“ Protagonisten (Journalisten) verbal auseinandersetzen, auch gar nicht erwünscht ist.

Etwas anders verhalten sich die Kamerawinkel in den Höhlenaufnahmen des Films. Hier drängen sich *high-* resp. *low angles* geradezu auf, um die Retter-/Opfer-Perspektive und die daraus resultierende Abhängigkeit auszudrücken.

4.1.3 Kamerabewegungen

Die „harmonische“ Abfolge, die wir bei den Einstellungsgrößen (nah/amerikanisch) bereits erwähnt haben, zeigt sich bei den Kamerabewegungen noch deutlicher. Beinahe „gesetzmässig“ (Ausnahme: E14/E15) sind die Einstellungen mit gerader Nummer starr aufgenommen, während die Kamera bei den ungeraden, auch sämtliche vier Langsequenzen enthaltenden, in Bewegung ist. Vornehmlich sind es Schwenks (waagrecht und vertikal), oft auch nur Ausschnittkorrekturen, die nötig sind, um den Bewegungen der Protagonisten optimal zu folgen.

Neben den Schwenks sind in den beiden längsten Einstellungen (E5/E7) zusätzlich drei kurze Kamerafahrten enthalten, auch sie getreu Wilder'schem Grundkonzept («so einfach und elegant wie möglich») alles andere als spektakulär. Besonders in E5 ist die Absicht der Kamerafahrten (vorwärts/rückwärts) deutlich zu erkennen. Genau dann, wenn sich der Dialog zwischen Tatum und Boot seinem eigentlichen Höhepunkt nähert und ihr diametral verschiedenes journalistisches Rollenverständnis auch emotional aufeinanderprallt, just in diesem Moment fährt die Kamera wenige Meter auf die Protagonisten zu und lässt uns Zuschauende den Höhepunkt ihres Konfliktes noch intensiver erleben. Eine Emotionalisierung mittels Annäherung der Kamera, die zudem noch verstärkt wird durch eine raffinierte Änderung in der Bildgestaltung. Gemeint ist das „störende“ Telefonkabel, das etwas improvisiert, aber durchaus realistisch von der Decke herunterhängt. Während es sich anfänglich noch zwischen den Köpfen der Protagonisten befindet und deren Konfliktsituation vorerst plakativ darstellt, fährt die Kamera nach erfolgtem Linksschwenk „sinnlich“ an diesem Störenfried vorbei, so dass er (endlich!) aus dem Bild gelangt und uns den „totalen“ Einblick in die Dimension der Emotionalität freigibt. Und wenn auch nur für einen kurzen, aber entscheidenden Augenblick. Schon wenig später fährt die Kamera wieder rückwärts, und das Kabel wird erneut sichtbar. Unverzüglich gelangen wir zurück in die Realität der Narration - „there is a Leo down there“!

4.1.4 Bildgestaltung

Wir sind uns bewusst, dass die Analyse der Bildkomposition eigentlich auf dem originalen Widescreen-Bildformat (1:1,85) beruhen sollte. Der Qualitätsverlust, der bei einer Präsentation auf TV-Format (1:1,66) in Kauf genommen wird, zeigt sich deutlich in den Einstellungen E3, E4, E7, E11 und E13.

Die Handlung findet mit Ausnahme von E1 und E8 immer im Vorder- und Mittelgrund statt. Dominierend in der graphischen Komposition sind vertikale und horizontale Linien (z.B. Vorhang-Muster, Kreuzifix), eher unüblich für einen Film Noir, der schräge Linien zu seinen typischen, bildgestalterischen Eigenschaften zählt. Schrägen finden wir auch in unserer Sequenz, sie sind jedoch selten so ausgeprägt wie im Hintergrund von E4 mit Spiegel und Gitarre.

Erwähnenswert ist sicher auch die Körperhaltung Tatums, der als einziger Protagonist immer wieder leicht schräge Posen einnimmt. Dies im Gegensatz zu Boot, der als Vertreter hoher journalistischer Ethik («tell the truth») immer in aufrechter Haltung erscheint (E5).

Ein spezielles Augenmerk gehört Wilder/Langs virtuosem „Spiel“ mit den Schatten, in unserer Sequenz wohl die dominierende Komponente in der Bildgestaltung. Fast in jeder Einstellung sind Schatten enthalten. Mal sind es starke primäre Schattenwürfe (*attached shadows*), die expressiv ein Kreuzifix hervorheben (E2), sehr oft aber auch sekundäre Schatten (*cast shadows*), die in subtil differenzierten Stärkegraden mal den Protagonisten voraus gehen, mal hinterher. Häufig, insbesondere während Tatum und Boots heftiger Auseinandersetzung, fallen die Schatten des einen auf den Körper des anderen. Und sicher nicht zufällig ist es hauptsächlich Tatum, der vom Schatten Boots bedeckt wird. Sehr schön in E3 zu sehen, wo Tatum immer wieder versucht, Boots Schatten –



Abbildung 1

eine allseits anerkannte Ethik-Norm symbolisierend – möglichst zu entfliehen (Abbildung 1). Selbst wenn Tatum sich kurz von Boot abwendet, um sich ihm von einer anderen Seite wieder zu nähern, die Schattenkonturen des „schlechten Gewissens“ haben ihn bereits wieder erfasst, der moralische Druck auf Tatum bleibt bestehen.

Auch nach der Trennung von Boot, während dessen starkem Abgang sein Schatten ein letztes Mal expressiv und damit „zeitlos“ in die Wand „ingebrannt“ wird (E8: „Going where?“), gibt es für Tatum kein Entrinnen. Boots Schatten wird ihm im weiteren Verlauf der Geschichte immer wieder begegnen und bis Ende des Films nie mehr loslassen (Abbildung 2).



Abbildung 2

Herbie, der sich für eine Zukunft mit Tatum entschieden hat, kann sich dem bedrohlichen Schattenspiel ebenfalls nicht entziehen. Eine ungemein raffinierte geschlossene Bildkomposition (Abbildung 3) zeigt ihn als einen Menschen inmitten seines eigenen



Abbildung 3

„Doppelschattens“ (E13). Auf der einen Seite der reale, an der Zimmerwand abgebildete Schatten, auf der anderen dessen Spiegelbild, symbolisch deutbar als eine Art Bewusstseinspaltung (Tatum/Boot; Vergangenheit/Zukunft), in der sich Herbie gegenwärtig befindet und die ihn zumindest unbewusst belastet und verunsichert.

«Dunkle Schattenspiele», schreibt Claudius Seidl in seinem Wilder-Buch «sind auch – wie meist im Film Noir – Zeichen für die Verlorenheit der Helden, die Undurchdringlichkeit der Verhältnisse, in die sie sich verstrickt haben.»¹⁰ Dies trifft sicherlich auf unsere Sequenz zu, deren „opulente“ Schattenspiele eine ständig vorhandene, irrationale Metaebene abbilden, in der Religion, Ethik, Angst, Schicksal und weitere Dimensionen Zugang haben.

4.1.5 Schärfe / Tiefenschärfe

Nach unserer Beurteilung sind praktisch alle Einstellungen mit einem leichten Weitwinkelobjektiv gedreht worden. Und da auch die Beleuchtung (für einen Film Noir) eher auf der „helleren“ Seite liegt, sind gute Schärfe und Tiefenschärfe ohnehin gewährleistet,

¹⁰ Seidl, C. (1988), S.49

was einer höheren Plastizität und gutem Raumgefühl sicher nicht abträglich ist. Einzig in zwei Einstellungen wird die Schärfe sichtbar nachgeführt. In der längsten Plansequenz (E5) ist die Schärfefahrt nur kurz und Dialog bedingt, gleichbedeutend mit einer inneren Montage (siehe auch Kapitel 4.5. Schnitt). Beim Eintritt Mama Minosas dagegen (E14) muss die Schärfe während des ganzen Linksschwenks kontinuierlich nachgezogen werden, da die Protagonistin auf ihrem Weg zum Marien-Altar die gesamte Tiefe des Raums (Zimmerdiagonale) durchschreitet.

Bewusst erzeugte, dynamisierende Bewegungsunschärfen können wir nicht erkennen. Die Aktionen der Protagonisten sind natürlich langsam, und auch die Schwenks und Kamerafahrten erfolgen ruhig beziehungsweise kleinräumig.

4.2 Beleuchtung

Wir würden die Beleuchtung als moderaten High Key bezeichnen, manchmal reines Three-Point-Lighting, dort wo Backlight nötig ist, dann aber auch differenziert auf Vorder-, Mittel- und Hintergrund ausgerichtet wie in E5. Gezielte Spotlights heben wichtige Requisiten hervor (E5). Die Lichtstärke variiert von Einstellung zu Einstellung, verzichtet aber nie auf den Eindruck von Sonne im Zimmer.

4.3 Tonspur

Die Sequenz ist vom Dialog geprägt, aber wir werden mit Musik hineingeführt und mit Musik daraus entlassen. Extradiegetische Musik in E0, E1, E2, E3 und E13, E14, E15 kommentiert das Bild eindrücklich und unterstreicht wirkungsvoll die Gefühlslagen, die diese Einstellungen erfüllen. Wenige diegetische Geräusche bauen das akustische Umfeld auf und unterstützen den Realismus und die Lebendigkeit der Bilder.

4.4 Schnitt / Montage

Obwohl die Sequenz fast ausschliesslich Dialoge enthält, wird der wirkungsvolle Hollywood-Dialogstil mit kurzen Schuss-Gegenschuss-Einstellungen nur sparsam eingesetzt und geschickt verknüpft mit langen Einstellungen (E3, E5, E7, E13), welche die Umgebung mitsprechen lassen und die Perspektive eines Beobachters einnehmen, der die Gespräche umkreist und alle Anwesenden einschliesst, die Sprechenden und die Zuhörenden.

Bei der tiefen Schnittfrequenz von 27 Sekunden variiert die Einstellungsdauer zwischen 4 und 80 Sekunden. Nahezu zwei Drittel der Sequenz besteht aus vier langen Einstellungen, die teils auch als Plansequenzen gelten können, in denen Schwenks und Schärfefahrten eine innere Montage bilden.

4.5 Mise-en-Scène

4.5.1 Setting

Die analysierte Sequenz des Films spielt in einem geschlossenen, geschützten Raum. Innen- und Aussenszenen stellen in diesem Film eine der Kontrastierungen dar: Innenräume als Orte der wichtigen Dialoge, gegenüber der Aktion in den Aussenaufnahmen. Wir werden in E0 von einer Aussenszene durch das übervolle Lokal in das Zimmer hergeführt, in dem dann die Begegnung zwischen den divergierenden Auffassungen von Journalismus-Ethik und der kurze Triumph Tatum stattfinden. Der *establishing shot* (E0) zeigt, wo wir sind, woher wir kommen, wohin wir gehen. Wir wissen jedoch nicht, wer und was uns erwartet.

Die Gegenüberstellung von innen und aussen wird betont durch die Menschenmenge, den Lärm, die Helligkeit draussen einerseits und die Stille im Raum, die Erwartung des Alleinseins des Protagonisten, das leicht gedämpfte Licht im Zimmer andererseits. In E1 erwarten wir Tatum im Zimmer und blicken von der Fensterseite gegen die Innenwand des Raumes. In dieser und den folgenden Einstellungen können wir sehen, dass sich der Protagonist mit seinen Arbeitsgeräten und dem Whisky im Zimmer der Eltern Minosa eingerichtet hat. Die ursprüngliche Zimmereinrichtung mit Ofen, Gitarre, Spiegelkommode und Bildern an der Wand zeigt ländlich bescheidenes Leben.

Später in der Sequenz werden uns das Kruzifix, der Hausaltar mit der Muttergottes und die brennenden Kerzen deutlich vor Augen geführt, indem das Gespräch von Boot und Tatum vor dieser Zimmerecke stattfindet. Religiosität begegnen wir wiederholt im Film, und der Protagonist kann sich ihr erstaunlicherweise nicht ganz entziehen, auch in unserer Sequenz nicht.

Mit der Zimmereinrichtung ist eine Bühne für die Auseinandersetzung mit Boot gegeben, die die Gegenüberstellung verschiedener Welten und Lebenshaltungen unterstreicht. Der abgebrühte, ehrgeizige Grosstädter im verschlafenen New Mexiko, dieser Gegen-

satz wird schon in der Anfangssequenz des Films gezeigt und dann im Verlaufe der Geschichte variiert.

Die Flasche und das Glas sind sprechende Requisiten, die in dieser Sequenz wiederholt eingesetzt werden, um Tatum's Situation und Befindlichkeit zu zeigen, unauffällig aber unübersehbar. Das Telefonkabel (als Provisorium) verbindet Tatum mit seinem Traumjob und trennt ihn zeitweise im Bild von Boot, zugleich unterteilt es das Bild, vor allem in E5 und E9.

Die Komposition des Zimmers funktioniert als Bild und Ort der Konfrontationen auf verschiedenen Ebenen. Der Spiegel als Ort der Selbstkonfrontation beispielsweise ist effektiv genutzt. Widersprüchliches im Bild korrespondiert mit den Widersprüchen des Protagonisten. Er ist besessen von seinem Ziel und sieht sich konfrontiert mit der Moral anderer und den eigenen Unsicherheiten.

Wilder lässt uns über schräges Herangehen an die Gespräche sowie mit bedeutungsvoller Tiefenschärfe in zwei Zimmerecken, zugleich in die Situationen und Motive der drei Anwesenden blicken.

4.5.2 Schauspieler: Kleidung, Verhalten

Die beiden Antagonisten von Tatum in unserer Sequenz sind Boot und Nagel, sein Gehilfe und Bewunderer ist der junge Herbie. Boot und Nagel unterscheiden sich von Tatum in ihrem Outfit. Boot als väterlicher, besorgter Chef erscheint korrekt gekleidet in Escudero, in dunklem Anzug, gestreifter Krawatte, mit dem Strohhut in der Hand, ein exakt gezogener Scheitel durch das dunkle, schütterere Haar. Die Hosenträger und der Gurt, von denen später gesprochen wird, sind nicht sichtbar. Boot ist der kleinste Mann im Terzett vor der Kamera, seine Gestik ist zurückhaltend bis steif; er wirkt dadurch schwächer, und der Vorwurf, von vorgestern zu sein, wird glaubhaft gemacht. Wir erinnern uns an den liebevoll gestickten, eingerahmten Wahlspruch Boots, der die Wände der Redaktionsstube in Albuquerque ziert: «Tell the Truth». Boot übt aber Einfluss aus auf den viel dynamischeren, jüngeren Kollegen mit blondem "Coupe-Hardy", was mit der Hosenträger/Gurt-Metapher verdeutlicht wird.

In unserer Sequenz wird mit diesen Requisiten sichtbar gespielt: Tatum betritt das Zimmer und schiebt zu seiner Erleichterung die Hosenträger von den Schultern, im Moment der Zusage aus New York löst er die Knöpfe, um die Hosenträger anschließend siegreich und genüsslich auf den Boden zu schmeissen. Der Sheriffstern am Shirt von

Tatum, ein anderes Zeichen seines Opportunismus, wird ins Zentrum des Interesses gerückt. Er trägt ihn für den Zuschauer sichtbar aber unauffällig, in unserer Sequenz wird in Wort und Bild darauf aufmerksam gemacht.

Tatum ist bequem, salopp gekleidet, seine Gestik und sein Ausdruck sind kraftvoll, differenziert, mit leiser Tendenz zum Hemdsärmeligen, aber sie wirken glaubhaft, nie stilisiert. Nagel, älter als Tatum, aber mit derselben journalistischen Moral, trägt Attribute des modernen Erfolgreichen: helles Hemd, modische Krawatte, Gilet. Er wirkt vor allem mit seinem hysterischen Tonfall etwas überspielt.

Herbie, in der Kleidung des modernen, jungen, strebsamen Kollegen, ist angezogen von der Dynamik Tatums. Er ist ihm sogar zugeneigt, was in seiner zugewandten, zustimmenden Körperhaltung und seiner Mimik ausgedrückt ist, sichtbar vor allem wenn er Tatums Telefongespräch mit Nagel mithört (E11). Dass die Zuneigung gegenseitig ist, wird verdeutlicht mit der nahezu zärtlichen Verbrüderungsgestik in den zwei letzten Einstellungen unserer Sequenz (E14, E15).

4.5.3 Beleuchtung / Farbe

Die Beleuchtung entspricht während der ganzen Sequenz realen Lichtverhältnissen am Ort des Geschehens. Es wird ein sonniges Zimmer gezeigt, das realistischerweise nicht in allen Bereichen gleichmässig hell ist. Im Zimmer ist der Sonneneinfall individueller als im Lokal davor, wir sehen den horizontalen Schatten der Zimmerdecke an der Rückwand des Zimmers und die hellen Streifen des Lichteinfalls durch die Fenster. Das harte, eindringende Sonnenlicht entspricht dem Standort (New Mexiko) und dem inhaltlichen Klima der Sequenz.

Die Schatten sind ein wichtiges Produkt der Beleuchtung in unserer Sequenz, und das Vorhandensein von scharfen Schatten der Personen und zugleich weicheren, transparenteren Schatten der Gegenstände betont ein starkes Key Light auf die Figuren hin, mit mehr Fill Light am Rand als im Bildzentrum. Nach Hollywood-Manier wird das Key Light oft in einem 45° Winkel gegenüber der Kamera-Objekt-Achse ins Bild geführt.

Die "Farbigkeit", die in einem Schwarzweissfilm möglich ist, wird ausgeschöpft. Der Umfang der Graupalette variiert leicht von einer Einstellung zur andern, analog dazu die Stärke der Schwarzweisskontraste. Extreme Hell/Dunkel-Kontraste fehlen zu Gunsten eines Realismus, der insgesamt in der Mise-en-Scène der Sequenz deutlich zum Ausdruck kommt.

4.6 Drehbuch

Bevor Wilder 1942 seinen ersten Film *The Major and the Minor* dreht, hat er sich in vielen anderen Filmen bereits als Drehbuchautor betätigt. In dieser Zeit erhielt er Gelegenheit, zahlreiche Erfahrungen zu sammeln und sich gleichzeitig eine ausgeprägte Sicherheit im Verfassen von Film-Scripts anzueignen. Davon hat auch das Drehbuch von *Ace in the Hole* in hohem Masse profitiert.

Ursprünglich in fünf *sequences* unterteilt, was zunächst auf die klassischen fünf Segmente des dramaturgischen Aufbaus hindeutet: Exposition, Schürzung des Knotens, Höhepunkt des Konfliktes, Peripetie und Auflösung/Katastrophe.¹¹ Dies ist jedoch nicht der Fall. Vielmehr lässt sich das Drehbuch nach der etwas einfacheren und populäreren *three act structure – a story has a beginning, a middle and an end* - unterteilen.¹² Oder wie Syd Field das Paradigma etwas differenzierter ausdrückt: *setup, confrontation, resolution*.¹³

Den ersten Akt (*set up*), dessen Aufgabe es ist, die Zuschauer mit den Hauptfiguren, der generellen Ausgangslage und den vorhandenen Konflikten in der Geschichte vertraut zu machen¹⁴, sehen wir bei *Ace in the Hole* mit jener Szene beendet, in der Herbie am Felseneingang aufgefordert wird, 25 Cent Eintritt zu bezahlen. Mit Ausnahme von Sheriff Kretzer kennen wir alle wichtigen Figuren. Auch die Ausgangslage mit dem verschütteten Leo, dessen lebensbedrohliche Situation ein skrupelloser Reporter unter Mitbezug der Öffentlichkeit zu einer Sensationsstory missbraucht, ist uns bekannt. Und das vielschichtig-latente Konfliktpotenzial lässt sich unschwer erahnen.

Im zweiten Akt (*confrontation*) werden die Schwierigkeiten und Hindernisse, mit denen die Hauptfigur beim Erreichen ihrer Ziele zu kämpfen hat, detaillierter dargestellt. Gleichzeitig verstärken sich aber auch ihre Konflikte, so dass sie sich unter hohem (moralischen) Druck einem Persönlichkeitswandel nicht mehr entziehen kann.¹⁵ Mit der schrittweisen Umsetzung von Tatum's teuflischer Verzögerungstaktik und dem Pakt, den er gezwungenermaßen mit Kretzer und Lorraine einzugehen hat, sind die Schwierigkeiten und Hindernisse realistisch aufgezeichnet. Und in der Auseinandersetzung über

¹¹ Richter, H. (1920), S. 34

¹² Howard, D. (1993), S. 24

¹³ Field S. (1979), S. 102

¹⁴ Howard, D. (1993), S. 25

¹⁵ Howard, D. (1993), S. 25

Ethik im Journalismus, während der die unterschiedlichen Positionen Tatum und Boots emotionsgeladen aufeinanderprallen, eskaliert der Hauptkonflikt zum Höhepunkt.

Unsere Sequenz sehen wir schon fast idealtypisch (*2nd act curtain*) am Ende des zweiten Aktes. In ihr enthalten sind insgesamt drei Plot Points. Am Anfang der unangemeldete Kontrollbesuch Boots, dann der Telefonanruf Nagels aus New York und ganz am Schluss der überraschende Auftritt Mama Minosas mit dem Auswechseln der Kerzen. Während der Anruf aus New York lediglich die Geschichte vorantreibt und als Plot Point eher untergeordnete Bedeutung hat, weisen wir den anderen zwei einen wesentlich höheren Stellenwert zu.

Sowohl Boots wie Mama Minosas Auftritte sind unerwartet und für den Handlungsablauf wie auch für die agierenden Protagonisten überraschend. Beide Ereignisse erfüllen Fields erste Forderung an einen Plot Point («an incident, or event, that „hooks“ into the action»)¹⁶. Wenn er aber weiter verlangt, dass das eingetretene Ereignis den Narrationsstrang in eine andere Richtung drehen soll («and spins it around into another direction.»)¹⁷, dann unterscheiden sich die beiden Plot Points doch um einiges. Zugleich lässt sich auch erklären, weshalb sie am Anfang und am Ende der Sequenz stehen und diese sozusagen „einrahmen“.

Boots überraschender Auftritt vollzieht sich in drei perfekt aufeinander abgestimmten Intensitätsschritten. Anfangs subtil leise mit zurückhaltender, langsam ausklingender Musik. Tatum fühlt sich in der Stille des Raums allein und unbeobachtet. Dann plötzlich eine erste Steigerung, noch *offscreen* die ruhige, aber entschiedene Stimme Boots: „Go ahead!“ Und schliesslich der „Paukenschlag“ mit dem harten Schnitt auf den stark expressiven Boot (E2) und ein kontrastreich hervorgehobenes Kreuzifix an der Wand: der Chef des Sun-Bulletin als „Kreuzritter“ der journalistischen Ethik. Damit ist der Zündfunke gesprungen, und der schon seit langem latente Konflikt treibt unaufhaltsam auf seinen Höhepunkt zu. Die endgültige Trennung der beiden wird besiegelt mit Herbies Entscheidung, sich auf die Seite Tatum zu stellen. Es lässt sich also nicht sagen, dieser erste, „laute“ Plot Point drehe die Geschichte in eine andere Richtung. Im Gegenteil, durch ihn wird sie lediglich vorwärtsgetragen, indem Tatum jetzt ungestört seine Sensationsgeschichte durchziehen kann.

¹⁶ Fields, S. (1979), S. 102

¹⁷ Fields, S. (1979), S. 102

Anders der Auftritt Mama Minosas (E14), eingeleitet ebenfalls durch extradiegetische Musik, die in einer Tonbrücke aus der vorhergehenden Einstellung (E13) herübergezogen wird. Die Melodielinie ist jedoch nach abwärts gerichtet und folgt zusehends nachdenklicheren und schwermütigeren Klängen. Wortlos und ohne einen Blick auf Tatum und Herbie richtend, schreitet die einfache, aber streng gläubige Mutter Leos auf den Marien-Altar zu. Und genau in diesem Moment passiert etwas Entscheidendes: die zwei noch brennenden Kerzen werden ausgeblasen und zwei neue angezündet, schon rein optisch eine Zäsur und ein Neuanfang.

Genau dort, wo Boots Schatten – unterlegen zwar, moralisch-ethisch aber unbeschadet – den Raum verlassen hat, nimmt Mama Minosa, sozusagen als stille Repräsentantin jener „schattenhaften“ Metaebene (siehe 4.1.4. Bildgestaltung) den Faden von Moral und Gerechtigkeit wieder auf, Tatums Triumph ist nur von kurzer Dauer. Im Gegensatz zu Boots ist Mama Minosas Auftritt ein „leiser“, aber typischer Plot Point «at the end of the second act»¹⁸. Der Spannungsbogen in den dritten und letzten Akt öffnet sich, und gleichzeitig wird die Geschichte gewendet. So treibt der Verlauf der Rettungsaktion schicksalsbedingt (Erkrankung Leos, Verschüttung des horizontalen Höhlenganges) in die Katastrophe, und auch Tatums Einsicht und Wandlungsbereitschaft erfolgen viel zu spät, als dass sie das Blatt noch wenden könnten. Sein persönliches Schicksal steuert ebenfalls einem fatalen Ende entgegen.

4.7 Dialog

Wie wichtig Dialoge sind, hat Wilder schon damals, als er noch keine Regie führen durfte, aus ungunstigen Erfahrungen gelernt. Sein Misstrauen gegen einige Regisseure war derart gross, dass er sich als Drehbuchautor absichern wollte. Und dies konnte nur über jenen Teil des Scripts gelingen, der direkt ans Publikum „weitergegeben“ wird. Der Dialog ist denn auch ein wichtiges formales Mittel in Wilders Filmen, die oft mit dem Etikett „wortlastig“ in Zusammenhang gebracht werden.

Wie schon mehrfach erwähnt, ist unsere Sequenz – der ganze Film überhaupt - sehr dialoglastig. Nur während 50 Sekunden wird nicht gesprochen (E1, E14/15), was einen „stummen“ Anteil von etwas mehr als 10 Prozent ausmacht. Mit Boots „Go ahead.“ (E1) wird die „Dialogmaschine“ förmlich in Gang gesetzt, und sie endet erst kurz vor Ende der Sequenz mit Herbies „I’m right behind you, Chuck.“ (E14).

¹⁸ Field S. (1979), S. 106

Ein guter Dialog sagt nicht das aus, was ohnehin in den Bildern steckt. Vielmehr hebt er sich ab von der Situation und den Konflikten, in denen sich die Figuren gerade befinden. In „verstärkter“, fürs Publikum aber dennoch klarer und verständlicher Umgangssprache zielt der Dialog auf das Innenleben («it reveals character») der Figuren.¹⁹ Gefühle wie Freude, Liebe oder Hass sollen sich ausdrücken und das mentale Befinden der Betroffenen offen legen. Somit erlangen Wörter als eigentliche Elementarteile des Dialogs für Wilder nahezu «materielle Qualität»: Da sie «schneller fliegen, eleganter gleiten und kreisen als jede Kamera» funktionieren sie als «Katalysatoren für Bilder».²⁰ Es kann nicht Aufgabe dieser Arbeit sein, den ganzen Dialogteil bis ins letzte Detail zu analysieren. Zwei Beispiele sollen genügen, um aufzuzeigen, wie Wilder und seine Co-Autoren diese katalytische Funktion der Wörter umzusetzen vermögen. Etwa in jener Einstellung (E6), in der Tatum seiner Enttäuschung und seinem tiefen Frust über die Herabstufung vom Starjournalisten zum Provinzblatt ungehindert Luft verschafft: „Now that they've pitched me a *f a t* one, I'm going to *s m a c k* it right out of the ball park.“²¹ Nur schon beim Lesen dieser Worte spürt man Tatums stark emotionalisierte Genugtuung, sich endlich dem „bösen Schicksal“, das ihm in letzter Zeit nicht sonderlich gut gesinnt war, mit der ihm eigenen Trotzigkeit zu widersetzen.

Eine weitere, ebenso überzeugende Dialogstelle sehen wir in der telefonischen Begrüssung Nagels (E9), mit dem Tatum ebenfalls noch eine „Rechnung“ offen hat. Jetzt ist die Stunde seiner Rache gekommen, sie entlädt sich hemmungslos, in blankem Zynismus: „Hello...Who?...Mr. Nagel? Not *L o v e r b o y* himself! Well...well...” – rücksichtsloser und abschätziger ist der New Yorker Chefredaktor wohl noch nie begrüsst worden.

5. Beurteilung

Beim Versuch einer abschliessenden Beurteilung gilt es, Wilders Konzept, Filme «so einfach und elegant wie möglich» zu machen, vor Augen zu halten. Gerade die von uns ausgewählte Sequenz scheint darzulegen, wie eindrücklich und überzeugend die Umsetzung dieser gestalterischen Absicht gelungen ist.

Eine Kamera, die Änderungen in Position, Einstellungsgrösse und Bewegung harmonisch (elegant) minimiert, sich aufs Wesentliche beschränkt. Knallige Inserts, Zoomfahrten

¹⁹ Howard, D. (1993), S. 85

²⁰ Seidl, C. (1988), S. 78, 79

²¹ Gleiche Stelle im Originaldrehbuch *Ace in the Hole* (1950), S. 79: „...I'm going to *k n o c k* it...”

oder gar eine Subjektive Kamera wären reine Störfaktoren, vor allem auch im Hinblick auf die subtile Bildgestaltung, die insbesondere mit ihrem facettenreichen Schattenspiel eine atmosphärische Dichte erzeugt, in der das „geheimnisvolle“ Unbewusste den rationalen Handlungsrahmen andauernd und bedrohlich überlagert.

Auch Schnitt und Tonspur sind ganz nach Wilders Konzept ausgelegt. So wird die Montage durch tiefe Schnittfrequenz und lange Einstellungen geprägt, während sich die Tonspur diegetisch auf ein Minimum von „notwendigen“ Geräuschen reduziert und extradiegetisch von einer kommentarhaften, suggestiven Musik tragen lässt.

Für die Mise-en-Scène lässt sich zusammenfassen, dass charakteristische Züge und Entwicklungen der Figuren in Kleidung, Gestik und Ausdruck eindeutig und überzeugend zum Ausdruck gebracht werden.

Während Kamera, Schnitt, Ton und Mise-en-Scène eher «Einfachheit und Eleganz» betonen, sind die schon mehrfach angesprochenen Dialoge offensichtlich dem „Besonderen“ zuzuordnen. Nach unserer Beurteilung bildet der Dialog die dominierende formale Komponente, nicht nur in der gewählten Sequenz, sondern im ganzen Film überhaupt. Die Qualität, mit der hier Wörter als Sprachelemente zu Dialogen zusammengefügt werden, die den Narrationsstrang nicht nur umsetzen, sondern auch interpretieren, ist schon beeindruckend und zu Recht ein typisches Markenzeichen Wilders.

6. Abschliessende Bemerkungen

Die gründliche Auseinandersetzung mit einer Sequenz aus *Ace in the Hole* hat uns in unserem anfänglichen, eher intuitiven Urteil gestärkt, dass wir es hier mit einem qualitativ hochstehenden Werk zu tun haben. Wir betrachten alle filmischen Parameter als perfekt eingesetzt und genutzt, um die Story zu erzählen. Eine Story, die auch ein Bericht sein könnte und eine soziologisch-psychologische Studie, die nicht für jedermann von Interesse sein kann, was einen möglichen Misserfolg des Films miteinbezieht.

Wir meinen, dass wir heute, also 50 Jahre später, die gesellschaftlichen und persönlichen Veränderungen durch die bedrängende, allgegenwärtige Konfrontation mit Medien und Medialisierungen bewusster erleben, als Thema auch der Masse sehen. Wilder war mit diesem Film seiner Zeit voraus. Es ist ihm gelungen, ein Werk zu schaffen, das Form und Inhalt zu einem faszinierenden Ganzen verschmelzen lässt und in dieser Form bis heute eigenständig wirkt und überzeugt.

7. Literaturverzeichnis

Deal Book, Andrew Ross Sorkin: nytimes.com/books/98/12/27/specials/wilder-ace.html
(16.07.2002)

Field, Syd: Screenplay. The Foundations of Screenwriting. New York: Dell 1979

Henry, Nora: Ethics and social criticism in the Hollywood films of Erich Stroheim, Ernst Lubitsch, and Billy Wilder. Westport, CT: Praeger Publishers, 2001

Howard, David: The tools of screenwriting. New York, NY: St. Martin's Press 1993

IMDbPro.com: us.imdb.com/Title?0043338 (14.04.2002)

Karasek, Hellmuth: Billy Wilder: eine Nahaufnahme. Hamburg: Hoffmann und Campe 1992

Richter, Hans: Der Spielfilm. Ansätze zu einer Dramaturgie des Films. Berlin: Richter 1920

Schrader, Paul: Notes on film noir. In: Film Comment (New York, NY), vol. 8, no. 1, spring 1972. S. 8-13. Deutsche Übersetzung von Wolfram Benda unter dem Titel "Notizen zum Film Noir" in: Filmkritik (München), Nr. 238, Oktober 1976, S. 463-477

Seidl, Claudius: Billy Wilder: Seine Filme – sein Leben. München: Heyne Verlag 1988

Wilder, Billy / Lesser, Samuels / Newman, Walter: Ace in the Hole (big carnival), Originaldrehbuch. Washington: Secretarial Dept. P. 11466 1950

Nr.	Dauer in Sek.	Einstellungsgrösse	Bildinhalt / -Komposition	Handlung	Beleuchtungs- und Farbeffekte	Kamerawinkel und –bewegung / Schärfe	Dialog	Geräusche und Musik	Übergang
2	4"	Amerikanisch		Boot, seinen Strohhut in der Hand, geht einige Schritte auf Tatum zu.	Gedämpftes Grundlicht; Key Light von rechts; Spot von rechts unten, Chiaroscuro-Effekt: expressiver grosser Schatten auf der Wand rechts unten; dunkles Grau vorherrschend Starker Kontrast	Kamera in Augenhöhe, starr Eher mittlere Tiefenschärfe	<u>Boot</u> : "I guess you need a drink".	<u>Musik</u> : ...nachdenklich, zurückhaltend, mit lang angehaltenem Ton (Streicher), der...	Schnitt
3	58"	Nah	   	Tatum dreht sich von der Kommode ab, geht auf Boot zu und fordert ihn zum Mittrinken auf. Obwohl Boot nicht reagiert, sieht sich T. nach einem Glas um. Boot kommt ohne Umschweife zum eigentlichen Anliegen seines Besuches. Er informiert T. über die steigenden Auflagen, die das „Sun-Bulletin“ dank Tatums sensationeller Berichterstattung erzielt. Tatum, lässig an die Fensterkante angelehnt, zweifelt an Boots „Lob“ und spielt mit seinem Glas. Etwas verunsichert entfernt sich T. vom Fenster, geht an Boot vorbei und bleibt, ihm den Rücken zugewandt, stehen. Boot fährt mit seinen Anschuldigungen fort. T. leert sein Glas und wendet sich Boot erneut zu, der ihm vorwirft, Sheriff Kretzer zu poussieren.	Mittelhelles Grundlicht; verschiedene Lichtquellen, von links und rechts und hinten; weiche Schatten; Grautöne herrschen vor Mittelstarke Kontraste	Leichter low-angle, Kamera anfangs kurz starr, dann Schwenk nach links und wieder starr; kleiner Schwenk nach unten (Ausschnittkorrektur), dann für längere Zeit wieder starr; weiterer, langsamer Schwenk nach links, erneut starr; kleiner Schwenk nach rechts (Ausschnittkorrektur) und wieder starr; überlagerter „Bogenschenk“ nach rechts oben, dann rechts unten, kurz starr und weiter rechts unten, abschliessend wieder starr Grosse Tiefenschärfe	<u>Tatum</u> : "Care to join me? Looks like the only glass we have is one of these candle jiggers." <u>Boot</u> : "Sensational copy you've been sending in." <u>Tatum</u> : "Glad you like it." <u>Boot</u> : "Had to get out an extra every day. Circulation jumped eight thousand." <u>Tatum</u> : "What did you come down for? To pin a medal on me?" <u>Boot</u> : "You've got a medal. And I know how you got it." <u>Tatum</u> : "What else do you know?" <u>Boot</u> : "Heard a few things in Albuquerque about how you're handling this story. I didn't like it. Now that I'm here I like it even less." <u>Tatum</u> : "Suppose you stop beating around the bush."	<u>Musik</u> : ...langsam ausklingt <u>Geräusche</u> : (sind infolge der Qualität der Tonspur nicht genau auszumachen)	Schnitt

Nr.	Dauer in Sek.	Einstellungsgrösse	Bildinhalt / Bildkomposition	Handlung	Beleuchtungs- und Farbeffekte	Kamerawinkel und -bewegung / Schärfe	Dialog	Geräusche und Musik	Übergang
(5)			    	<p>T. „umkreist“ Boot gestikulierend, geht dann gegen das Fenster, um sich abrupt Boot wieder zuzuwenden. Am Bettgestell bleibt T. stehen, dreht Boot kurz den Rücken zu und trinkt einen Schluck.</p> <p>Auf den Vorwurf Boots („Schmutziger Asphalt-Journalismus“) reagiert T. aufgebracht. Er wendet sich Boot zu und rechtfertigt seine Story mit „menschlichem Bedürfnis“. Sichtlich erregt schlägt er seine Hand auf die Brust.</p> <p>T. wendet sich wieder von Boot ab und geht einige Schritte am Bett vorbei. Boot provoziert T. und bezweifelt Leos Notlage. Trotzig hält T. inne und schweigt für einen kurzen (nachdenklichen) Moment. Dann trinkt er das Glas aus und wendet sich erneut Boot zu.</p>		<p>erneuter überlagerter Schwenk nach rechts unten mit gleichzeitiger Schärfenfahrt auf Boot, dann starr</p> <p>Zeitweise nur mittlere Tiefenschärfe</p>	<p><u>Tatum</u>: “Because you could have saved your self the trip. I've quit. I'm not working for you any more.”</p> <p><u>Boot</u>: “I'm sorry to hear that, Chuck.”</p> <p><u>Tatum</u>: “No, you're not. I'm not your kind of newspaper man. I don't belong in your office, not with that embroidered sign on the wall. It gets in my way.”</p> <p><u>Boot</u>: “Then it does bother you a little.”</p> <p><u>Tatum</u>: “Not enough to stop me. I'm on my way. And if it takes a deal with a crooked sheriff, that's all right with me. And if I have to fancy it up with an Indian Curse and a broken-hearted wife for Leo... that's all right, too.”</p> <p><u>Boot</u>: “Not with me, it isn't. And not with a lot of others in this business. Phoney, below-the belt journalism, that's what it is.”</p> <p><u>Tatum</u>: “Not below the belt. Right in the gut, Mr. Boot. Human interest.”</p> <p><u>Boot</u>: “You heard me. Phoney. For all I know, There isn't even a Leo down there.”</p> <p><u>Tatum</u>: “Yes, there is. Tatum made sure of that. Look, I've waited a long time for my turn at bat.”</p>		

Nr.	Dauer in Sek.	Einstellungsgrösse	Bildinhalt / Bildkomposition	Handlung	Beleuchtungs- und Farbeffekte	Kamerawinkel und -bewegung / Schärfe	Dialog	Geräusche und Musik	Übergang
6	20"	Nah		Beide Hände auf den Tisch gestützt, setzt T. seine leidenschaftliche Rechtfertigung fort (Chance seines Lebens). Das Telefon klingelt ein zweites Mal. Auch diese Anfrage aus Philadelphia vertröstet T. auf später. Die Tür öffnet sich, und beide Männer wenden ihre Blicke Herbie zu, der stürmisch den Raum betritt.	Mittelhelles Grundlicht; Führungslicht von vorne links; Glanzpunkte auf Flasche; verschiedenartige Schatten (bez. Schärfe, Helligkeit); linke Bildhälfte dunkler als rechte Starke Kontraste	Kamera leicht unter Augenhöhe, starr Mittlere Tiefenschärfe	<u>Tatum</u> : "Now that they've pitched me a fat one, I'm going to smack it right out of the ball park." (ins Telefon): „Yes... What paper?... Tell Philadelphia to call back in half an hour." <u>Herbie</u> : "You know what, Chuck?"	<u>Geräusche</u> : Telefongeklingel, Abnehmen; Auflegen des Hörers; Öffnen der Türe, Beizenlärm von draussen	Schnitt
7	68"	Amerikanisch Nah	   	Herbie, von seiner Foto-Session in ein Indianer-Reservat zurück, betritt voller Tatendrang das Zimmer. Er hält inne, als er Boot sieht. Boot fordert Herbie auf, mit ihm nach Hause zurückzukehren. Vordergründig lässt T. Herbie freie Wahl. Dieser erinnert ihn jedoch an ihre gemeinsame Absicht, zusammenzubleiben. Obwohl T. noch einmal betont, den Entschluss Herbie zu überlassen, rechnet er fest mit ihrer weiteren Zusammenarbeit; was Herbie bestätigt. Das Telefon klingelt ein drittes Mal. Ein offensichtlich willkommener Anruf aus New York wird angekündigt. Den Hörer in der Hand fährt T. mit seinen Vorwürfen fort. Er beschuldigt Boot, Herbie an seiner journalistischen Karriere zu hindern und beleidigt ihn zugleich.	Mittelhelles Grundlicht; Führungslicht von links, leicht oben; mehrheitlich scharfe Schatten; Farbskala von hellgrau bis schwarz Eher starke Kontraste	Leichter low angle, anfänglich kurz starr; flüssiger Schwenk nach links und wieder starr; dann kurze Kamerafahrt vorwärts, verbunden mit „leichtem“ Links-Rechts-Schwenk, erneut starr; weiterer Schwenk nach rechts, dann kurz starr Grosse Tiefenschärfe	<u>Herbie</u> : "I had that Medicine Man stage a whole ceremonial... Hello, Mr. Boot." <u>Boot</u> : "Come on Herbie, get your things together. We're going back. Tatum has just hit a home run and the big leagues are calling." <u>Tatum</u> : "Go ahead, Herbie. Maybe Boot is right. Maybe you'd better go back with him." <u>Herbie</u> : "But... you said I could stick with you." <u>Boot</u> : "Give him good advice, Chuck. You can do it." <u>Tatum</u> : "He's old enough to make up his own mind. Everybody in this game has to make up his own mind." <u>Herbie</u> : "I've made up mine."	<u>Geräusche</u> : Schliessen der Türe, Herbies Schritte; hingeworfenes Zündholzbriefchen; Telefongeklingel, Abnehmen des Hörers; Boots Schritte	Schnitt

Nr.	Dauer in Sek.	Einstellungsgrösse	Bildinhalt / Bildkomposition	Handlung	Beleuchtungs- und Farbeffekte	Kamerawinkel und -bewegung / Schärfe	Dialog	Geräusche und Musik	Übergang
(7)				Gekränkt wendet sich Boot von der Gruppe ab und geht auf die Tür zu.			<p><u>Tatum (ins Telefon):</u> „Hello....Yes...Sure I'm ready to talk to New York.... Put them on.“ (zu Boot): “Don't be so sorry for him. What makes you think the Albuquerque Sun-Bulletin is all that a kid wants out of life?What makes you think you have all the answers? They're out of date. High-button shoes. Belt and suspenders. They're not wearing them any more. Look at the calendar, Mr. Boot. It's the twentieth century. The second half of it. You don't expect the kid to stand still. He wants to get going, going...”</p>		
8	7"	Amerikanisch		Auf dem Weg zur Tür bleibt Boot nochmals stehen. Energisch dreht er sich um und stellt besorgt die Frage nach der Zukunft Herbies und (indirekt auch) des Journalismus. Eine Antwort bleibt aus, worauf Boot seinen Hut aufsetzt und das Zimmer verlässt.	Gedämpftes Grundlicht, wichtigste Lichtquelle von vorne, rechts oben; expressives Schattenbild unterstreicht Besorgnis und Pessimismus in der Frage Boots Starke Kontraste	Kamera auf Augenhöhe, starr Grosse Tiefenschärfe	<u>Boot:</u> “Going where?”	<u>Geräusche:</u> Letzter Schritt Boots, Aufsetzen des Hutes; Öffnen der Türe mit Lärmeinfall von draussen	Schnitt
9	22"	Nah		Tatum und Herbie blicken ihm einen Moment lang nach, dann fährt T. mit seinem Telefongespräch fort. Am Apparat ist Mr. Nagel, Chefredaktor der «New Yorker Daily Review», sein ehemaliger Chef. T. strotzt vor Selbstsicherheit, was in seiner Körperhaltung deutlich zum Ausdruck kommt. Mit festem Griff hält er sich an einem herabhängenden Telefonkabel und demonstriert seine Kontrolle über die Zeitungsmetropole der Grossstadt. Unterdessen begibt sich Herbie zur Kommode und hängt den Fotoapparat an die Wand.	Mittelhelles Grundlicht; wichtigste Lichtquelle vorne links, leicht oben; deutliche Schattenbilder der Protagonisten; mehrheitlich helle Grautöne Mittelstarke Kontraste	Low-angle, starr; leichter Schwenk nach links, dann wieder starr Grosse Tiefenschärfe	<p><u>Tatum (ins Telefon):</u> „Hello... Who?... Mr. Nagel? Not, Lover-Boy himself! Well... well... Tell me, Mr. Nagel, did they ever repair that ceiling in your office? ...the one you hit the day you told me my services were no longer required.“</p>	<u>Geräusche:</u> Türe knallt zu; Herbie dreht sich; Tatums Schritte; zurechtgerückter Stuhl; Aufhängen von Herbies Ausrüstung	Schnitt

Nr.	Dauer in Sek.	Einstellungsgrösse	Bildinhalt / Bildkomposition	Handlung	Beleuchtungs- und Farbeffekte	Kamerawinkel und -bewegung / Schärfte	Dialog	Geräusche und Musik	Übergang
10	26"	Amerikanisch		Geschäftig steht Nagel am Schreibtisch in seinem Büro, den Telefonhörer in der einen Hand, die andere in der hinteren Hosentasche. Während er mit Tatum über die Alleinabdrucksrechte verhandelt, legt ein Bürogehilfe ein Dokument auf das Pult. Nagel spürt, dass er voll und ganz T. ausgeliefert ist. Mit Kopf und Händen nervös gestikulierend geht er (vor dem Schreibtisch) hin und her. Dann überwindet er sich, bleibt stehen und offeriert T. eintausend Dollar für die „Story“.	Helles Grundlicht, Führungslicht von links oben; weiche Schatten; homogen verteilte Grautonskala von schwarz bis weiss Eher schwache Kontraste	Kamera auf Augenhöhe, starr Mittlere Tiefenschärfte	<u>Nagel:</u> „All right, Tatum. You're a very comical guy and I promise I'm going to laugh... hard, but not right now... What about that Minosa story?... Yes, the weather is fine in New York.... No, it's not raining..... Yes, she's still here.... Come on Tatum, how much for the Minosa story? Exclusive.... What? Don't you know there's a war on, somewhere? I'll give you a thousand dollars...“	<u>Geräusche:</u> Nagels Schritte	Schnitt
11	18"	Nah		Lässig zurückgelehnt „handelt“ Tatum weiter. Er will mehr für seine Story und droht Nagel mit einer Warteliste anderer Interessenten. Mit dem Telefonhörer deutet T. auf das leere Glas und fordert Herbie, der sich im Hintergrund die Hände abtrocknet, auf, Whisky einzuschenken. Zugleich wechselt er elegant den Hörer in die andere Hand. Herbie legt das Handtuch weg und tritt zum Tisch. Er schenkt Whisky ein und reicht Tatum das Glas. Mit beiden Händen in den Hosentaschen hört Herbie weiterhin dem Gespräch aufmerksam zu. T. lehnt sich wieder im Stuhl zurück, legt das linke Bein auf den Tisch und führt das Glas zum Mund.	Mittelhelles Grundlicht, Hintergrund gedämpft; wichtigste Lichtquelle von links oben, leicht von vorne; Schatten in verschiedener Intensität; verschiedene Grautöne zwischen schwarz und weiss Eher starke Kontraste	Leichter low-angle, starr; kleiner, aber schneller Schwenk nach rechts, dann starr Grosse Tiefenschärfte.	<u>Tatum (ins Telefon):</u> “What do you think I've got here... A plane crash? Or a set of quadruplets? This is a circulation builder. It will go another four days. Some beautiful copy coming. Speak up fast. There's a waiting list.”	<u>Geräusche:</u> Hinwerfen von Herbies Handtuch; Einschenken des Whiskys	Schnitt
12	7"	Nah		Nagel, jetzt auf der Kante seines Bürotisches sitzend, gerät zunehmend unter Druck. Plötzlich springt er auf und gibt Tatum seinen Entschluss bekannt. Nagel kauft die Story für eintausend Dollar pro Tag ihrer Laufzeit.	Helles Grundlicht, Führungslicht von links oben; weiche Schatten; homogen verteilte Grautonskala von schwarz bis weiss Eher schwache Kontraste	Kamera auf Augenhöhe, starr Mittlere Tiefenschärfte	<u>Nagel:</u> “So you think you've got me over a barrel... All right, maybe you have. Give you a thousand a day as long as it lasts.”	<u>Geräusche:</u> Aufstehen Nagels	Schnitt

